HEGEL Y LA IDEALIZACIÓN DE LAS MATERIAS ARTÍSTICAS

Carla Cordua

"...das Sinnliche im Kunstwerk ist selbst ein ideelles..."

(WW XII 67)[1].

La tercera parte de las *Lecciones de Estética* de Hegel se refiere a la obra de arte, o mejor, de acuerdo con la manera hegeliana de expresarse, propone la teoría de la encarnación de la belleza artística en un medio sensible determinado. A la altura de la tercera parte el lector ya sabe varias cosas generales sobre el modo como el filósofo enfoca el arte y, como consecuencia de ello, es posible que no se sorprenda que la obra sea considerada al final de las lecciones. Un filósofo contemporáneo se dedicaría primero a la obra de arte o, como hace Heidegger, exclusivamente a ella. Pero Hegel inscribe su filosofía del arte en el sistema de la filosofía y comienza, por ello, fijando los contextos lógicos más abarcantes en que la sitúa. Así, la primera parte de las *Lecciones* trata de la idea de belleza artística o del ideal; también, del lugar que ocupa esta clase de belleza en el conjunto de la vida natural y espiritual (WW XII 135-53) y afirma que la pluralidad de las artes proviene de la idea misma (WW XII 403, 404). La segunda parte de las *Lecciones* expone la jerarquía de las configuraciones particulares de la belleza artística o las tres maneras principales del arte en la historia, las

Carla Cordua Sommer, Instituto de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.

1 G.W.F. Hegel. *Sämtliche Werke,* Jubiläumausgabe in zwanzig Bänden, hrsg. von H. Glockner, Stuttgart: Frommans Verlag, 1953. (Abreviado WW, seguido del volumen en números romanos y de la página en árabes. La traducción castellana de las citas es mía).

formas simbólica, clásica y romántica (WW XII 404-406). Estas dos primeras partes del libro sobre la idea y el ideal, sus relaciones con la naturaleza, con las condiciones subjetivas de la producción artística y con la historia, ubican al arte lógica y sistemáticamente, sin tomar en cuenta que a tales elementos lógico-sistemáticos les falta aún su realización en la dimensión de la exterioridad. Esto significa que las consideraciones lógico-sistemáticas quedan fijadas antes e independientemente del examen filosófico de la actividad y la recepción artísticas como tales. Solo la tercera parte se interna en la cuestión de los materiales sensibles en los que se realiza la idea o, lo que para Hegel es lo mismo, adquiere existencia el ideal.

Según Hegel el arte resulta del ajuste íntimo y bien logrado de un contenido y una forma (WW XII 140) que, considerados cada uno por su cuenta y aparte de esta rara ocurrencia que es su identificación artística, pertenecen a polos opuestos de la realidad (WW XVI 233). El arte como tal es, entonces, la coincidencia improbable de dos ingredientes que tiran en direcciones opuestas. Contenido y forma constituyen, en efecto, una oposición (*ein Gegensatz*: WW XII, 141). El contenido del arte es la idea y su forma, el elemento sensible o la materia configurada en que aparecerá tal contenido (WW XII 35, 107, 110, 140-41). Desde la partida el arte es concebido por Hegel como una dualidad (*ein Gedoppeltes*: WW XII 140) en la que las partes están bien fraguadas a pesar de su intrínseca oposición a ser fundidas y de que no poseen igual rango: el contenido, piensa el filósofo, sirve de fundamento o de plan, para la efectuación de la forma (WW XII 141).

Para evitar malentendidos es preciso agregar, sin embargo, que lo que aparece en la obra o la presencia en ella de su contenido, no es nunca la idea misma sino solo su signo o la idea considerada desde el punto de vista de su existencia posible. Como la idea misma no existe en el modo de las cosas sensibles, o no es nunca una realidad exterior inesencial (*das Dasein der Idee:* WW XII 159-60), resulta que, cuando importa por alguna razón hacerla presente en el mundo, hay que comenzar por ligarla a alguna existencia natural capaz de operar como signo de ella. Diversos intereses humanos pueden procurar que lo imperceptible aparezca sensiblemente. Tal es el caso de la relación de propiedad, por ejemplo, que no siendo perceptible por sí misma podemos, sin embargo, querer anunciarla públicamente. Establecemos que una cosa nos pertenece, marcándola: le imprimimos un sello o la firmamos, entre otras maneras de significar que es nuestra. Hegel concibe a la relación de la obra artística con la idea suprasensible que es su contenido y que le confiere al arte su carácter espiritual, como uno de los resultados de cierta capaci-

dad general de la inteligencia que llama 'memoria productiva' (WW X 345). La fantasía o también la inteligencia, sostiene Hegel, llevan a cabo asociaciones entre existencias naturales y representaciones diversas que no les corresponden, y consiguen convertir a aquellas cosas sensibles en el significado o el alma de tales representaciones (WW III 209; X 337, 343). El signo es un elemento sensible que tiene, en consecuencia, como significado o alma a una representación adosada a él por la inteligencia o la imaginación; tal representación es independiente del signo, lo precede y su relación con él debe ser aprendida, como sucede con el sentido de las palabras y del lenguaje en general (WW X 344). El lenguaje concebido como conjunto de palabras o de signos que constan de un cuerpo sonoro y de un significado, alma o sentido, ligado convencional o arbitrariamente a ellas, es, en efecto, uno de los modelos de la teoría del arte que Hegel explica en las lecciones de estética.

"Es preciso declarar la grandeza del signo", dice Hegel (WW X 344), pues su función consiste no solo en asociar estrechamente dos cosas diferentes e independientes entre sí, sino en sustituir lo que había allí al comienzo por algo nuevo que surge en su lugar. Para conseguir que el alma o el significado no sensibles aparezcan en el elemento externo es preciso ya sea debilitar, ya sea destruir primero la presencia independiente de lo sensible o su sentido propio. En efecto, para que un sonido no se haga presente como tal sino como palabra significativa es necesario aprender a usarlo y a escucharlo como expresivo de un sentido determinado que cubra hasta cierto punto su nuda sonoridad. ¿Cómo consigue el signo sustituir el sentido propio e independiente de los elementos sensibles a los que impone un alma imperceptible? Hegel afirma que la inteligencia se apodera de una intuición sensible (*Anschauung*) como de cosa propia "destruyendo su contenido inmediato y peculiar y dándole otro contenido como significado y alma suya" (WW X 345; VI 269).

La obra de Hegel es más rica en la formulación de reglas que expresan como las cosas deben ser para cumplir con las funciones que el filósofo les atribuye que en los análisis detallados de cómo son en realidad. Es obvio que lo sensible, sostiene, no puede faltarle a la obra de arte "pero solo debe mostrarse [en ella] como superficie y como apariencia de lo sensible" (WW XII 67). La materia artística puede ser privada de la tridimensionalidad y el carácter propio que la completan empíricamente, aspectos que le importan a los apetitos y a las iniciativas prácticas pero que, supuestamente, no le dicen nada al espíritu contemplativo. Así es como puede faltarle el aparato material completo perteneciente a la existencia natural y todavía tener una presencia actual en la represen-

tación artística, que se interesa solo por la figura, el parecer y la sonoridad de las cosas (*ibid*), según Hegel.

El filósofo señala en este contexto que la existencia exterior del arte se dirige solo a dos de nuestros sentidos corporales, a saber, la vista y el oído, y no a los demás sentidos. Esta afirmación, obvia en un sentido trivial, encubre hasta cierto punto varias decisiones teóricas de vastas consecuencias. En sus lecciones de estética Hegel sigue hablando de los sentidos como suele hacerlo la filosofía moderna cuando discute el problema del conocimiento dando por descontado que la especialidad de los sentidos es recoger y trasmitir datos acerca de la realidad que luego serán elaborados por la inteligencia. Son los datos sensibles los que poseen un futuro en la vida mental, de acuerdo a este planteamiento, pero los sentidos como tales son tratados como si no fuesen más que puros órganos de recepción. Situados en el umbral externo de la receptividad empírica, no se les reserva papel alguno en las etapas más complejas de la experiencia del arte. Es probable que el análisis moderno de la percepción sensible sea erróneo también desde el punto de vista del conocer, pero aquí solo nos referiremos a la percepción estética. Llama la atención, primero, que las *Lecciones* de Hegel ignoren que los sentidos pertenecen a un cuerpo sensible que responde compleja y masivamente a propósito de la visión y la audición de las cosas estéticas. En segundo lugar, parece raro que el filósofo se apresure a reconocer la capacidad de las apariencias sensibles de sugerir multitud de cosas al pensamiento y al espíritu –de esto depende el gran alcance espiritual que Hegel atribuye al arte– pero que excluya sistemáticamente su capacidad de conmover al cuerpo y hacerlo partícipe, de muchas maneras diversas, de la experiencia de lo sensible artístico. La teoría entera del arte que Hegel propone sufre de esta parcialidad, característica del idealismo. El cuerpo humano no figura en las lecciones de estética sino como análogo de la obra de arte. La experiencia del arte, en cambio, es desarrollada de modo exclusivo en la dirección de la progresiva idealización de las materias artísticas hasta que estas se convierten en puras apariencias y esquemas sugestivos de la idea (WW XII 68). "Un mundo de sombras", llama el filósofo a la vigorosa existencia de las obras de arte en el mundo (*ibid.*). Hegel desatiende la variedad y los alcances de los aspectos sensibles de la experiencia de las artes; no considera la sensibilidad corporal que es capaz de tantas modalidades y matices como el pensamiento. Tampoco explora los sentimientos y emociones estrechamente ligados a los estímulos que la obra ejerce sobre el cuerpo sensitivo del receptor, una fuente original de aportes de los sentidos corporales a la experiencia estética que no depende de las funciones intelectuales comprometidas en ella.

Otra consecuencia del enfoque hegeliano, que en general escatima el reconocimiento de la peculiaridad de la experiencia estética porque, entre otras cosas, ignora las dimensiones corporales de la sensibilidad artística, es la incorrecta ordenación del arte en el sistema filosófico. Este queda ocupando una posición intermedia entre la experiencia sensible de objetos materiales y el pensamiento de la idea. Dice Hegel: "La obra de arte se encuentra en el medio entre la sensibilidad inmediata, por una parte, y el pensamiento ideal, por la otra. Todavía no es pensar puro y a pesar de su sensibilidad ya no es mera existencia material, como la de las piedras, las plantas y la vida orgánica..." (WW XII 67). Esta clasificación, hecha mediante una escala concebida a propósito de las formas de conocer, resulta inadecuada para estimar lo propio de la experiencia artística tanto creativa como receptiva. La capacidad de la obra para exhibir la idea también resulta limitada por las mismas razones. Cuando el filósofo sostiene que es mediante el arte que la idea adquiere la ocasión de aparecer o mostrarse sensiblemente (WW XII 67-8) en la exterioridad quiere decir que la idea no es en el mundo sensible sino una aparición (*Schein*), en el sentido que la palabra 'aparición' tiene en castellano cuando se usa para referirse a los objetos de visiones místicas o religiosas. La Virgen María no existe en el mundo pero puede aparecer en él. El verdadero lugar de la idea es el pensamiento y solo él. Si la función del arte es mostrarla sensiblemente, su misión consiste en mostrarla inadecuada o disminuidamente. Esta perspectiva muestra de nuevo que el arte, en la teoría hegeliana, nunca alcanza sino medianamente a cumplir con la función sublime que la filosofía le asigna. Muchos aspectos de las lecciones de estética lo ponen en evidencia. Por ejemplo, la esfera del arte es caracterizada por Hegel como identificación o acuerdo entre contenido y forma. Pero resulta que tal exigencia no se cumple en el arte más que de manera excepcional. Entre las configuraciones históricas del arte, solo la clásica logra una adecuación perfecta entre contenido y forma; las otras dos, la simbólica y la romántica solo aspiran a lograrla, sin conseguirlo. Además, sostiene Hegel, lo normal es la tensión entre la idea y la figura sensible (*Spannung zwischen Inhalt und Form:* WW XII 140-143).

Examinaremos en seguida los procesos específicos mediante los cuales las diferentes artes adelgazarían y esquematizarían sus materiales sensibles, de acuerdo con Hegel. El sistema hegeliano de las artes comprende a la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía. Las cinco artes se dirigen a tres órganos receptores; dos corporales, vista y oído, y uno, ya liberado de todo órgano físico, al que Hegel llama 'representación sensible', que incluye la memoria de imágenes (*Bilder*).

El arte en general produce un ajuste entre los diversos medios materiales de las artes y los sentidos a los que están destinadas sus obras. Los medios materiales de las artes no son, en consecuencia, simples equivalentes de la materia natural genérica sino que son, desde un comienzo, unas pocas clases selectas de aquella materia, precisamente las que sirven, según Hegel, los propósitos espirituales del arte. El sistema de las diversas artes progresa de una de tales materias a la otra; en cada caso el pasaje a un nuevo medio material representa un paso adelante en la idealización de la materia. 'Idealización' designa aquí al proceso de la capacitación creciente de los materiales seleccionados para efectuar la adecuada manifestación de la idea absoluta en ellos. De la arquitectura a la poesía, piensa Hegel, observamos la transformación radical de los medios materiales de las artes: cada uno de ellos difiere del que lo 'precede' pues consigue separarse de una forma más tosca de materia en la dirección de una materia más refinada y adecuada para cumplir con los verdaderos fines de la belleza. El sistema de las artes es, por eso, una jerarquía que va de lo menos a lo más, en la que vemos representado el movimiento progresivo del desarrollo del arte en cuanto tal. Cada aspecto de las artes va cambiando de la naturaleza hacia la idea; los materiales 'mejores' ofrecen oportunidades superiores de representar adecuadamente el contenido ideal del arte. Este contenido es exhibido por todas las artes pero cada una lo expondrá solo dentro de las posibilidades características de su propio medio material y no más allá de él.

Hablando estrictamente de la arquitectura, el arte con el que se inaugura una civilización, de acuerdo con Hegel, carece de materiales propios; tiene que trabajar, por esta razón, directamente sobre la naturaleza salvaje y lo que ella ofrece. La materia no es para ella, en el comienzo, sino un grupo inexplorado de posibilidades. El espacio carece de direcciones y de puntos de referencia fijos. La arquitectura va a remediar estas formas de indeterminación natural mediante el tratamiento que les da al espacio y a la materia. "El material de esta primera de las artes es lo inherentemente no espiritual, esto es, la materia pesada, moldeable solo de acuerdo con las leyes de gravedad" (WW XIII 257). Debido a que estos materiales son incapaces de expresar un significado aunque hayan sido tratados adecuadamente y bien ubicados en el espacio, las obras de la arquitectura necesitan algo que las complemente: la estatua de un dios, vidas humanas o muertos venerables. "Si se trata de una casa y de un templo o de otros edificios, el rasgo esencial que nos interesa en este caso es que estos edificios son solo *medios* que presuponen un fin externo a ellos. Una choza y la casa de Dios presuponen habitantes" (WW XIII 267). La vocación de la arquitectura "reside precisamente en

que prepara la naturaleza externa como un ámbito al que el arte ha dado una forma bella a partir de los recursos del espíritu, arreglándolo para el espíritu ya expresamente presente, para el hombre" (WW XIII 269). Se puede decir, en consecuencia, que la arquitectura es una forma inorgánica de escultura por cuanto se muestra incapaz de incorporar un significado en sus obras. El significado nunca se muestra directamente en este caso a través del material sensible configurado por el artista, sino que reside en un agregado que depende del uso a que será destinada la obra.

Una presencia directa de la significación en lo sensible configurado por el artista la obtiene, por primera vez en la jerarquía de las artes, la escultura, cuyas obras no precisan de ningún agregado para tener sentido. La escultura difiere de la arquitectura en varios respectos: presupone una forma de vida establecida, civilizada y la arquitectura exigida por ella. La escultura elige sus materiales en vista de fines específicos y nunca permite que la presencia sensible de la obra escultórica se separe de su significado. La escultura, dice Hegel, "le da al espíritu mismo... una forma corporal... y pone ante nuestra vista al cuerpo y al espíritu como una y la misma totalidad indivisible" (WW XIII 372). El paso de la arquitectura a la escultura es descrito por Hegel como negativo: lo que es eliminado es la parte inexpresiva de la materia natural. Esta parte resulta suprimida, por un lado, mediante la elección para la obra de un trozo particular de materia (WW XIII 442) y, por otro, también por la elaboración a que lo somete el artista hasta que logra configurar del todo su material de acuerdo con sus ideas. Con la escultura el arte se retira en consecuencia de lo inorgánico. Pero aunque las formas orgánicas son la principal inspiración de la escultura ella no se limita a reproducir los organismos naturales. El trabajo del artista opera negativa, reductivamente frente a lo natural. El arte procede gradualmente y separa lo que está separado en el pensamiento, en la verdadera naturaleza de la cosa. La escultura se interesa solamente por las formas orgánicas generales y no pasa más allá de la pura visibilidad y de lo que está en general iluminado (WW XII 67). No está interesada en el color ni en la presencia animal detallada de los organismos. Esta reducción de la materia que la escultura lleva a cabo es lo que Hegel interpreta como una forma específica de la idealización y espiritualización de la naturaleza operada por el arte.

La pintura elimina de golpe dos de las dimensiones de la existencia corpórea, un paso gigantesco en la progresiva disminución del elemento sensible, según Hegel. Al ordenar a las artes en una escala jerárquica que conduce a la máxima negación de lo sensible, Hegel no considera nunca la posibilidad de lecturas alternativas de las diferencias

que separan a las diversas artes entre sí. Cabe decir, por ejemplo, que el abandono de la tridimensionalidad de la materia por la pintura está compensado en la obra pictórica por su interés exaltado en el color y las combinaciones de colores, en la riqueza de planos, en las diversas texturas superficiales: los brillos, las trasparencias, las opacidades, los contrastes. Pues la renuncia a determinadas formas de presencia sensible no niega automáticamente a lo sensible como tal, solo reemplaza una clase de sensaciones por otras. Además, si aceptáramos la posibilidad de artes menos sensibles que otras, ¿no cabría lamentar, desde ciertos puntos de vista, esta supuesta disminución de las impresiones sensibles y corporales que nos causan las obras de arte, como una pérdida o empobrecimiento? Es ciertamente concebible, pero no podría ocurrir en el sistema de Hegel, donde la tendencia espiritualista recorre siempre solo los peldaños que sirven para subir y para llegar sin falta a la cima en la que el espíritu se encontrará solo consigo mismo.

El filósofo anuncia a propósito de la pintura que el progreso de las diversas artes respecto de sus antecesoras tiene un doble sentido: no solo el de idealizar las materias inmediatas de las cosas mediante la elaboración artística sino, además, el de hacer patente que el significado que el artista configura en tales materiales puede separarse o liberarse de la forma sensible inmediata que al comienzo tiene. Esta liberación del significado solo puede tener lugar en la medida en que lo sensible y lo natural son aprehendidos y considerados como siendo en sí mismos negativos, como aquello que ha de ser superado y ya lo ha sido.

La música y la poesía, debido a que abandonan del todo el espacio, son superiores, según Hegel, a las artes plásticas. El sonido es, desde este peculiar punto de vista, una materia menos material que la materia plástica de dos o de tres dimensiones. El significado está presente en las obras de estas artes, pero en el caso de la música se puede decir que, por ser precisamente el sonido su forma corpórea, ella logra una idealización más acabada de presencia sensible, que aparece disminuida si se la compara con las formas orgánicas de la escultura o las superficies bidimensionales de la pintura. Pero aún más libre de materia es la poesía, que se encarna en el lenguaje, a propósito del que normalmente tendemos a ignorar la corporeidad sonora en favor del sentido. Hegel cree, además, que el mencionado progreso de la idealidad en las distintas artes debiera enseñarnos que los significados pueden separarse de todas las formas sensibles con que los vemos habitualmente unidos y que la pérdida de las conexiones de un significado con materiales en general no lo perjudica en lo que es principalmente. Pues, para el filósofo, el significado en cuanto tal es independiente de lo sensible y está destinado a predominar

sobre la materia. En la medida en que el sentido o contenido ideal se hace presente artísticamente, sostiene Hegel, es él mismo quien produce su figura sensible desde sí, para lo cual es preciso que tenga el principio de su exteriorización en sí mismo. Esta identificación de lo espiritual y lo sensible generada por la idea es la única que resulta compatible con el espíritu. Toda otra posibilidad comprometería el resultado final del sistema filosófico, que culmina en el espíritu absoluto o la idea, que son lo que son solo para el pensamiento, que se conoce y se tiene, al fin, sin intermediarios.

Es claro que ninguna de las artes alcanza esta posición respecto de la idea absoluta: aunque progresan en la dirección de este resultado, su liberación de la materia no es nunca cabal. Lo cual se puede ver en los casos de la música y la poesía. El sonido, el medio sensible de la música, es, en realidad el último material externo de las artes. Pues, aunque la poesía conserva el carácter sonoro, en ella el sonido ya no es aquello que provoca sentimientos, como el musical; en la poesía el sonido es nada más que un signo que por sí mismo no significa nada, carece de valor y de contenido. El sonido como parte de las palabras está allí solamente para señalar ideas y pensamientos (WW XII 127-8). La poesía es tan exitosa como negación del elemento externo que Hegel puede sostener que el elemento propio de la representación poética es la *imaginación* poética y la ilustración del mismo espíritu (WW XII 132).

La superioridad de la poesía sobre las demás artes en la valoración de Hegel depende de que su material le confiere una mayor complejidad y generalidad; ambas ventajas están posibilitadas por el medio de los poetas, por el lenguaje, al que, como vimos, Hegel apenas considera permisible llamar un medio sensible. El lenguaje, dice, es el más maleable de los materiales (WW XIV 282-88). En él la materialidad propiamente tal ha sido reemplazada, por fin, de acuerdo con Hegel, por puros signos. Pues, con la idealidad incrementada y la particularización más varia del material externo, aumenta la variedad del asunto y de las formas que asume. La poesía puede liberarse de la importancia del material debido al carácter específico de su medio de expresión sensible: ya no existe en su caso una razón para restrinjirse a un determinado asunto y a una esfera limitada de tratamiento y presentación. El tema del arte del lenguaje es el mundo entero de las ideas desarrollado con una imaginación rica. Cuando la jerarquía de las artes llega a la poesía, el arte como tal se trasciende a sí mismo porque deja atrás a su esfera característica, que es, según Hegel, la de la reconciliación de lo sensible y lo significativo, o la de la presencia del espíritu en un material sensible. La poesía representa, en el sistema de las artes, el paso mediante el cual el arte como tal transita, como dice Hegel,

"de la poesía de la imaginación a la prosa del pensamiento". La separación de poesía y prosa es tan sutil para Hegel que el filósofo afirma, por ejemplo, que el Antiguo Testamento es al mismo tiempo poesía y prosa; y que en algunos respectos, aunque no en todos, las obras de la filosofía especulativa son comparables a las poéticas.

Un lector contemporáneo encuentra muchas cosas instructivas y acertadas en las *Lecciones de estética* de Hegel. Puede aprobar sin reservas que el filósofo sostenga con claridad y consecuencia el carácter creativo del arte: el arte no copia o imita sino inventa. Pero este lector tropieza pronto, también, con diversas dificultades. El aspecto de la idealización de las materias artísticas que hemos explorado ilustra una de las formas importantes de la invención: el artista no deja los elementos sensibles de su arte como los encuentra sino que los castiga hasta hacerlos aptos para la representación de la idea. Este lado idealizante de la invención no es todavía la elaboración de la obra singular sino la preparación del medio material en el que la imaginación instalará la obra. Pues los medios materiales no deben ser dones de la naturaleza, cosas encontradizas inmediatamente adecuadas a las intenciones artísticas. Hegel concibe la preparación de las materias artísticas como formas de negación, de reducción o de idealización. Por eso, y pensando en esta preparación que precede a las operaciones representativas propiamente tales, habría que decir: según Hegel el arte no imita sino idealiza o espiritualiza. Hasta aquí, este planteamiento general parece aceptable. Los problemas del lector actual se concentrarán en la noción específica de idealización de que la teoría hegeliana se vale, una noción que mezcla puntos de vista y valoraciones procedentes de la metafísica, la religión y la moral ascéticas con los intereses del sistema filosófico de Hegel. El rechazo y subordinación de lo sensible, la disminución creciente de la materia al servicio de fines espirituales puede justificarse por muchas razones diversas, que no discutimos aquí. Pero es obvio que representa un asunto no solo ajeno a la estética sino abiertamente hostil a sus intereses centrales. Finalmente propongo un par de consideraciones que apuntan hacia los obstáculos que la teoría hegeliana de la idealización en el arte opone a la recta comprensión de la experiencia artística.

1) Hegel sostiene que el progreso de las varias artes a lo largo de la jerarquía que les fija su alcance significativo depende de la paulatina disminución primero, y de la desaparición final, del elemento sensible mediante el cual las artes se expresan. Esta jerarquía ordena y evalúa tanto los procedimientos creativos de cada una de las artes, el modo de presencia de sus obras singulares y la experiencia de tales obras. Como

consecuencia de este carácter abarcante la jerarquía propuesta por Hegel cubre todos los aspectos del campo de la estética. Pero tanto los aspectos objetivos como subjetivos de la experiencia estética son medidos por la jerarquía hegeliana con una medida que no pertenece a la esfera estética misma sino, más bien, procede de su sucesora en la escala de las esferas sistemáticas, de la filosofía especulativa que piensa a la idea absoluta. En este sentido, el arte resulta ser, en la teoría de Hegel, una mera estación intermedia del proceso universal en su tránsito hacia la idea.

2) El único valor propiamente artístico que Hegel concede al arte convertido en servidor del espíritu por la filosofía idealizante, es el de la belleza concebida como el perfecto equilibrio entre lo ideal y lo sensible. Pero este momento de armonía es, para su teoría, en extremo fugaz y raro: solo se cumple de veras durante el período clásico o griego antiguo del arte histórico, y no se repite nunca más. Es tan breve e inestable que las formas simbólicas del arte, que preceden al clasicismo, y las románticas que lo suceden carecen, por distintas razones según Hegel, de belleza artística. La espiritualidad del arte, en cambio, en abierto contraste con su belleza, no es, en cuanto estética, más que una aparición en la que se muestra excepcionalmente aquello que, siendo lógicamente ajeno a las dimensiones sensibles de la realidad y a la experiencia de ellas, capaz de significarlo a pesar de todo. La separación de espiritualidad y belleza artísticas en la teoría de Hegel queda ilustrada por sus desarrollos independientes: la idealidad del arte culmina en la poesía romántica mientras que su belleza alcanza su cima en la escultura griega. Esta dualidad pone en evidencia que los intereses filosóficos y los estéticos no llegan nunca a unirse del todo en las *Lecciones de estética* de Hegel. La belleza es cosa del pasado; ella puede ser imitada pero su significado no volverá a ser actual. A la espiritualidad cabal, en cambio, la espera, según los planes de Hegel, la plenitud del conocimiento de la idea en el sistema de la filosofía.

3) La experiencia artística es sensible de parte en parte; presupone actividades y conductas físicas y envuelve toda clase de consecuencias corporales. Estos aspectos suyos no pueden ser suficientemente reconocidos desde un planteamiento como el de Hegel pues entran en conflicto con los valores de la filosofía de la idea absoluta. El anclaje sensible de la experiencia artística de la obra vale igualmente para los procesos creativos, ligados al uso de instrumentos y de materiales que exigen esfuerzos y la adopción de actitudes y posiciones corpóreas características. La arquitectura y la escultura inducen a recorrer y a dar vueltas caminando, por ejemplo. La música no solo nos pone a bailar y provoca

a menudo la danza, sino arranca toda clase de movimientos, gestos, saltos y voces tanto del que la compone, del que dirige su ejecución y del ejecutante como del auditor. Aun el que logra mantenerse quieto para escuchar mejor se siente recorrido por verdaderas oleadas de sensaciones corporales provocadas por las complejas y refinadas combinaciones sonoras de la música. Incluso de la poesía puede valer algo comparable. Armando Uribe dice: "el verso de Rimbaud que bien podría bailarse" (Véjar 1999, p. 11). Todas las artes envuelven de una manera u otra a la percepción sensible. M. Dufrenne dice, siguiendo a Merleau-Ponty, que: "La percepción implica una familiaridad entre el cuerpo y el mundo. Tal familiaridad es obviamente adquirida y cuesta un aprendizaje interminable pero tal vez presupone cierta complicidad primordial entre el sentir y lo sentido" (Dufrenne 87, p. 43).

4) Para terminar: la creación artística no entraña una lucha contra la integridad de los elementos materiales que ella necesita; ni tampoco una oposición a que ellos luzcan sus cualidades naturales en la obra. Nunca busca o consigue que sus materiales desaparezcan como las presencias indescifrables que son para convertirse en meros signos. Contra la idea de la reducción o del progresivo afantasmamiento de los materiales que Hegel propone, conviene recordar que aún allí donde el artista se vale de las materias para sus fines lo hace exaltándolas, dándoles lucimiento. Si no las conociera bien y las respetara no les encomendaría la función de medios aptos para la representación de lo que más le importa. El arte no niega los materiales sino más bien los sirve. Lejos de someterlas a una elaboración reductiva prepara las materias para que luzcan más espléndidamente que nunca.

Bibliografía

AUDEN, W. H., *Forewords and Afterwords*, Selected by E. Mendelson, New York, Vintage Books, 1989.

CORDUA, CARLA, "A Critique of Aesthetics", en *Mitias*, 1986, pp. 13-25.

DUFRENNE, MIKEL, *In the Presence of the sensous: Essays in Aesthetics*, M. S. Roberts and D. Gallagher, eds. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1990. (Citado como Dufrenne, 1990).

HEGEL, G. W. F., *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden, hrsg. von H. Glockner. Stuttgart: Frommans Verlag, 1953. (Abreviado WW, seguido del volumen en números romanos y de la página en árabes).

HEGEL, G. W. F., *Aesthetik,* in zwei Bänden, hrsg. von F. Bassenge. Frankfurt a/ M: Europäische Verlagsanstalt GmbH, 1955.

MITIAS, MICHAEL H., ed., *Possibility of the Aesthetic Experience.* Dordrecht: M. Nijhoff, 1986.

VÉJAR, FRANCISCO, "Rimbaud visto por los poetas chilenos". *Revista de Libros,* pp. 10-11, EL MERCURIO, 17 de julio de 1999.